

PROMOCIÓN Y PATRONATO RELIGIOSO EN EL GÓTICO EN ÁLAVA

M.^a Lucía LAHOZ GUTIÉRREZ

Las posibilidades de abordar una obra de arte o un período artístico son múltiples; nos ha parecido conveniente apurar una lectura de la actividad gótica en Álava desde la óptica de los protagonistas que dirigen el encargo artístico. Se pretende ofrecer un panorama global de su plástica desde el enfoque del comitente que se sume a los estudios centrados en la promoción, el patronato y la clientela y el mecenazgo aparecidos en la historiografía artística medieval hispana, como la organización de congresos y exposiciones —más o menos recientes— evidencian ¹.

Las peculiares características históricas y religiosas de Álava en la Edad Media dilucidan ciertos aspectos de sus empresas y patronatos. En primer lugar, la inexistencia de sede episcopal propia ² incide con fuerza en su producción. Se ve privada del alto clero, en buen grado el responsable de la introducción de la arquitectura gótica en la Península. Le falta una catedral donde, al amparo de una construcción monumental que reivindique y testimonie la autoridad episcopal, se inicien grandes obras, como había sucedido en Burgos, por ejemplo. No hay, por ello, una rivalidad con otras sedes, generalmente superada a través del patrocinio de una «imagen monumental» representativa, lo que vendría a justificar cierta atonía al menos en los primeros

¹ En los últimos tiempos, la historiografía artística española parece especialmente sensibilizada hacia este enfoque, como prueba la organización de congresos centrados en estas consideraciones; así, en el II Coloquio de Arte Aragonés, en 1981, se le dedicó una sección. El VII Congreso Nacional de Historia del Arte, celebrado en Murcia en 1988, se convoca bajo el título *Patronos, promotores, mecenas y clientes*, que sería significativo del alcance logrado. Asimismo, algunas exposiciones responden a similares premisas, como la de Reyes y Mecenazgos, si bien sus límites cronológicos superan a la circunstancia en nuestro estudio, o La Seu vella de Lleida, por citar sólo dos ejemplos. Como no podía ser de otro modo, la producción bibliográfica generada a su amparo es amplísima; por ello, más que realizar una recopilación de la producción escrita preferimos dar cuenta en las notas correspondientes.

² El territorio alavés durante la Edad Media se integra en su mayor parte en la diócesis de Calahorra-La Calzada, aunque su vertiente cantábrica pertenecerá a la demarcación de Burgos. Sobre la situación puede verse PORTILLA VITORIA, Micaela, «Panorámica geográfica e histórica», *Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria, 1962-1995, 7 vols. En cada tomo se da cuenta de las vicisitudes y peculiaridades de la zona estudiada. Asimismo, para una primera aproximación puede consultarse GONZÁLEZ MÍNGUEZ, César, «Aportación a la historia eclesiástica de Vitoria en la Edad Media», *Príncipe de Viana*, 1978, pp. 447-475.

momentos. Además, la situación apuntada dirige el asentamiento del ámbito funerario al interior del edificio parroquial, anulando el valor que tanto el claustro como el propio recinto catedralicio había adquirido en otros focos, caso de León o Burgos³.

La particular demarcación religiosa decide, asimismo, la carencia del sepulcro del obispo, quedando privada de un modelo de extraordinaria proyección tanto por el valor de sus programas como por la categoría de los artífices que en ocasiones participan en su ejecución. Obras que, en algunos casos, incluso ostentan la primacía de la práctica gótica en la Península; piénsese en León, donde para algunos sarcófagos se documenta una actividad anterior a la erección monumental de la catedral, como ya puso de manifiesto Sánchez Ameijeiras. No obstante, en la propia sede a la que pertenece el encargo funerario episcopal no rebasa los mínimos y puede definirse con todo rigor como el de una «ausencia»⁴. La situación apuntada origina la penuria de la producción funeraria del estamento religioso en Álava, a la par que justifica la baja extracción de los modelos que nos han llegado, que no superan la categoría de arcediano. Además, conlleva implícita la pérdida del valor ejecutivo y conceptual de sus proyectos, con escasa relevancia en un panorama general.

Cierta historiografía había sostenido la participación activa de algunos prelados en fábricas vitorianas, basándose en la inscripción, mal transcrita, de una lápida sepulcral⁵. La exigua contribución diocesana en las empresas edáficas góticas alavesas es un hecho constatado, en el caso de la escultura, la incidencia es aún menor. Dicha despreocupación repercute, evidentemente, en el panorama de la plástica, pues si, como señala Yarza: «Los obispos pueden ser los promotores que presentan un mayor interés, porque son los que de un modo más constante colaboran al cambio del gusto y a la entrada de las modas artísticas nuevas»⁶, tenemos, acaso, un factor más, aunque de ninguna manera el único, que favorece ese arcaísmo definidor de la plástica en la provincia⁷.

³ Para los casos de Burgos y León *vid.* GÓMEZ BÁRCENA, M.^a Jesús, *Escultura funeraria gótica en Burgos*, Burgos, 1987; FRANCO MATA, M.^a Ángela, *Escultura gótica en León*, León, 1976; también, SÁNCHEZ AMEJEIRAS, ROCÍO, *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*, Servicio de Publicaciones, Santiago de Compostela, Microfichas, 1993.

⁴ Durante toda la Edad Media, la diócesis de Calahorra-La Calzada sólo cuenta con dos ejemplos de sepulcro episcopal. Uno corresponde al monumento funerario de don Juan del Pino (1340-1351). Se trata de una sencilla lápida con relieves incrustada en el presbiterio de la catedral de Santo Domingo, *vid.* SAINZ RIPA, Eliseo, «Juan del Pino y su tiempo», *Calceatensia*, n.º 2. Y la sede de Calahorra cobija el sarcófago de don Esteban de Sepúlveda, muerto en 1270, actualmente empotrado en el muro de la nave, muy maltrecho y con un interesante programa iconográfico. Sobre el conjunto, LAHOZ GUTIÉRREZ, M.^a Lucía, «El sepulcro del obispo-santo en la catedral de Calahorra y su vinculación al maestro de Cañas», *IV Jornada de Arte Riojano. Historia del Arte en La Rioja Baja*, Logroño, 1994, pp. 97-107.

⁵ Así, una lectura incorrecta de la lápida funeraria del obispo Juan del Pino había inducido a atribuirle la erección de la iglesia de Santa María de Vitoria. Ello retrasaba la fábrica a tiempo se Alfonso XI –1350– y consideraba a este obispo como su promotor. El error ya fue subsanado por AZCÁRATE RISTORI, José María, «Catedral de Santa María (catedral Vieja)», en AA.VV., *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria*, T. III, Vitoria, 1968, p. 81, nota 3, dado que las obras de la iglesia a las que se refieren son a la catedral de Santo Domingo de la Calzada.

⁶ YARZA LUACES, Joaquín, «Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano», *Patrones, promotores, mecenas y clientes*, Actas del VII Congreso del CHEA, Universidad de Murcia, 1992, p. 34.

⁷ Un análisis de las causas de ese arcaísmo, en LAHOZ GUTIÉRREZ, M.^a Lucía, «Algunas consideraciones sobre la escultura gótica monumental en Álava», *Goya*, n.º 246, 1995, pp. 355-359.

Una implicación episcopal decisiva de la evolución artística en Álava se documenta en la etapa anterior; no sería ocioso recordar cómo el monumento por excelencia del románico en la provincia –San Andrés de Armentia– cuenta con el patronato directo de don Rodrigo de Cascante⁸, como la epigrafía del tímpano del Cordero celebra⁹. Su contribución es, sin duda, sobresaliente, y si no ejecuta la totalidad del conjunto monumental, presumiblemente diseña las pautas por las que va a discurrir todo el proyecto. De hecho es el único testimonio de un promotor en el románico alavés, y como señala Moralejo, «la proyección del individuo en la obra de arte se rastrea entre los patronos antes que entre los artistas»¹⁰. Además, el término «AUCTORES» que figura en la mencionada inscripción hizo suponer a Azcárate que el nombre del obispo fuera seguido del artista que lo labró¹¹, si bien el azar ha perpetuado tan sólo al patrón. Hasta cierto punto esta toma de partida no extraña, pues don Rodrigo se innomina «obispo armentense», aunque hacía casi un siglo que la sede había abandonado Armentia para reasentarse en Calahorra¹². Y como tal firma el fuero de Vitoria «Episcopo Roderico Armentense eclesiam», cuya intitulación como regente de Armentia obedece más a la intención de granjearse las simpatías de los alaveses que a la de restaurar la antigua diócesis de Álava¹³. La remodelación monumental armentense no dejaría de apuntar una misma intención. Desasistidos como estamos de fechas absolutas, presumiblemente el fuero –1181–, por su comunidad de cometidos, proporciona una data «circa quem» para su patronato, aunque la obra, obviamente, le sobrevive como la propia estilística confirma¹⁴. Ni que decir tiene que su interés artístico coincide con una actitud generalizada en los prelados, como señala Yarza: «Representa en los siglos del románico la imagen del promotor ideal, del gran

⁸ Determinados aspectos de la figura de don Rodrigo de Cascante, en SAINZ RIPA, Eliseo, *Sedes episcopales de La Rioja, siglos VI-XIII*, Logroño, 1994, pp. 325-378. Contrariamente a lo que podía suponerse, no aparece citada la obra de Armentia ni los documentos en relación con Vitoria, al igual que se omiten las referencias a su participación artística.

⁹ Sobre la citada obra, vid. AZCÁRATE RISTORI, José María, *Basílica de San Prudencio. Armentia*, Vitoria, 1984; OCÓN ALONSO, Dulce, «El tímpano de Cordero de la basílica de Armentia», *La formación de Álava*, Vitoria, 1982, pp. 791 y ss.; RUIZ MALDONADO, Margarita, *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Bilbao, 1992; GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, «La escultura románica en Navarra, Álava y su entorno», *Revisión al arte medieval en Euskal-Herria, Cuadernos de Secc. Artes Plásticas y Monumentales*, n.º 15, 1996, pp. 79-101.

¹⁰ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, «artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago», *Compostellanum*, V. XXX, n.º 3 y 4, p. 410.

¹¹ AZCÁRATE RISTORI, José María, «Basílicas de Armentia y Estíbaliz», *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria. Llanada occidental*, T. IV, Vitoria, 1975, p. 107, nota 4.

¹² Una revisión sobre el problema en GONZÁLEZ MÍNGUEZ, César, *Aportación...*, op. cit., pp. 448 y ss.

¹³ *Ibidem*, p. 454.

¹⁴ Falta un estudio sobre la actividad artística patrocinada por don Rodrigo de Cascante; las más de las veces, siguiendo la inscripción, se limitan a reseñar su participación en Armentia o le definen como el constructor. GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, *La escultura románica...*, op. cit., p. 99, ha considerado recientemente su figura, si bien lo hace desde un mero aspecto cronológico, que desecha por considerar que la biografía episcopal ofrece unas fechas excesivamente amplias para datar Armentia.

Por otro lado, el prelado se implica en otras empresas; así, se documenta como uno de los impulsores de la reconstrucción parcial del templo de Santo Domingo de la Calzada, pues atendiendo a sus instancias el Rey Alfonso VIII manda ensanchar la iglesia para cobijar el sepulcro del santo titular, vid. PIQUERO LÓPEZ, Blanca, *Las catedrales góticas castellanas*, Salamanca, 1992, p. 38.

patrocinador cuya voluntad consigue cambiar de raíz el tono del lugar en que está»¹⁵. Como se constata en nuestro caso, pues en la fábrica de Armentia crea un foco artístico que irradia e informa la escultura alavesa inmediata, Lasarte, Estíbaliz...¹⁶.

Pero otros intereses afloran en la época gótica, los dirigentes diocesanos centralizan su atención hacia las obras de Santo Domingo de la Calzada, que recientemente había alcanzado la categoría de catedral¹⁷. Además, con la reestructuración la propia Calahorra, también cotitular, queda relegada, no documentándose en ella obras de envergadura. Incluso el patronato del sepulcro del obispo-santo Esteban de Sepúlveda ha de verse como un intento de revitalizar la primitiva sede frente a la atracción calceatense¹⁸. Y, por tanto, si los mismos obispos descuidan la antigua seo, más justificada, si cabe, ha de verse su despreocupación por los núcleos secundarios. Con alto grado de certeza se define la apagada ascendencia episcopal en el gótico en Álava, que conforma su arcaísmo, aunque no como causa primera ni única. De hecho, minimizar el protagonismo de la prelatura parece lo más indicado. Todo repercute en la escasa proyección sepulcral del estamento eclesiástico y la baja extracción jerárquica de los monumentos existentes, como se había dicho.

Y ello deriva la iniciativa artística preferentemente hacia decisiones personales, que, por otra parte, se inscribe en esa situación generalizada en torno a 1280, donde se asiste a una ampliación del cuerpo social en cuyo seno se sitúa la creación artística, que consecuentemente se hace más móvil y complejo.

Muchas veces la personalidad del comitente no resulta fácil de interpretar, así como tampoco definir su iniciativa individual. La situación se complica por el empleo reiterativo de tipos que acaban por perder su fuerza a medida que el modelo original se extiende por el tiempo y el espacio. Y no ha de ignorarse la condición periférica y tardía del gótico en Álava, aunque de ninguna manera se utilizan los términos con un sentido negativo. Ahora bien, más que registrar la totalidad de las obras interesa precisar las motivaciones que mueven al patronato artístico. Hemos decidido agrupar a los protagonistas del encargo artístico por estamentos, puesto que, como señala Francesca Español, las actitudes generales obedecen «al ideario estamental al que pertenecen»¹⁹. Así, vamos a detenemos en primer lugar en las noticias referentes al estamento eclesiástico; el patronato real, el análisis del comportamiento nobiliario, la iniciativa de laicos y comerciantes y la participación colectiva articulan otros estudios complementarios a éste. La organización viene dada por comunidad de comporta-

¹⁵ Yarza Luaces, JOAQUÍN, *Clientes, promotores...*, op. cit., p. 32.

¹⁶ Sobre la estela de Armentia puede verse RUIZ MALDONADO, Margarita, *Escultura románica*, op. cit.

¹⁷ La traslación de la sede de Calahorra a Santo Domingo de la Calzada fue facultada por Honorio III (5-11-1224), siendo Fernando II quien hizo el traslado de la sede, junto con el obispo Juan Pérez, en 1230, contando con la conformidad de todo el Cabildo. Para una valoración y un análisis detallado vid. MANSILLA, Demetrio, «Panorama histórico-geográfico de la Iglesia española (s. VIII-XV)», en GARCÍA VILLOSLADA (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, T. II, p. 632.

¹⁸ Sobre Santo Domingo de la Calzada véase MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Etapas de la construcción de Santo Domingo de la Calzada*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1991.

¹⁹ ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, «La seu vella: els seus promotors», *La Seu Vella de Lleida*, Barcelona, 1991, p. 77.

mientos, si bien pudiera optarse por un enfoque en el estricto orden cronológico o incluso agruparlos en los edificios que los albergan²⁰.

Fray Pedro de Ochoa rompe el anonimato de religiosos implicados en la actividad artística gótica de Álava. Hacia 1235 se le atribuye la fundación del convento de Santo Domingo de Vitoria²¹. Según algunas fuentes desempeña el cargo de prior hasta 1289, datas que se nos antojan excesivamente amplias²². De las noticias existentes se deduce la construcción efectiva con anterioridad al año 1274, cuando Sancho García de Yurre, dispone sepultarse en la iglesia, precisamente donde estaba enterrada su tía, indicativo de una fábrica ya ultimada y cierta tradición como ámbito funerario. Asimismo, en 1275 las referencias del capítulo de la orden de León testimonian el asentamiento definitivo²³. En el siglo XVI se emprende una nueva construcción, ocasionada por la riqueza acumulada por las donaciones y los múltiples incendios sufridos. Nos es desconocido el carácter y el alcance de la mediación de fray Pedro de Ochoa en la empresa conventual. Determinar la actividad del prior de los datos disponibles se adentra en el campo de la pura especulación; no obstante, ratifican la primera intervención conocida de un eclesiástico en el gótico en la provincia. Ahora bien, persiste la incógnita de si su contribución la decide su iniciativa personal o, por el contrario, corresponde a la gestión consignada al prior en una fundación nueva, lo que parece más verosímil²⁴. Podría considerarse más su alcance institucional. La definición de promotor, tan arraigada actualmente, entendida en su acepción del que consigue los medios o el que gestiona algo, parece válida para su caso²⁵. Desde luego, ha de subrayarse el rápido asentamiento de la orden, que, por otra parte, sincroniza con los primeros destellos del despegue urbano de Vitoria, conforme al carácter de la nueva piedad.

²⁰ El profesor Yarza organiza el análisis del patronato con este esquema, aunque afirma que sería correcto distinguir entre los que guerrean (nobles y monarcas), los que rezan (religiosos) y los que trabajan (campesinos, artesanos y mercaderes). YARZA LUACES, Joaquín, *Clientes y promotores...*, op. cit., p. 22. La realidad histórica y social alavesa aconsejaba seguir dicho orden.

²¹ La historia y la fundación del convento de Santo Domingo de Vitoria queda ligeramente confusa. Algunos autores defienden que fue establecido directamente por el Santo Patrono en tesis poco aceptable, pues formaría parte de un tópico en la organización conventual dominica. Es el MARQUÉS DE GAUNA, *Gobierno y República de Vitoria*, según se recoge por FRAY FERNANDO DE MENDOZA, «El convento de Santo Domingo de Vitoria», *Euskalerriaren -alde*, n.º 38, 1912, p. 423, quien realiza esta atribución al fraile dominico. Se da cuenta de las opiniones vertidas sobre el convento y la bibliografía en LAHOZ GUTIÉRREZ, M.ª Lucía, «Sobre enterramientos y sepulturas desaparecidas», *Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n.º 14, 1995, pp. 179-183.

²² La amplitud de las fechas vendría a cuestionar en principio su validez. APRAIZ BUESA, Emilio de, «S. Francisco y Sto. Domingo (Conventos desaparecidos)», *Catálogo...*, op. cit., T. III, p. 310, quien las mantiene.

²³ En este capítulo se habla de nuestra casa de Vitoria. Sobre los datos vid. LAHOZ GUTIÉRREZ, M.ª Lucía, *Sobre enterramientos...*, op. cit., p. 180.

²⁴ Véase SUNDT, R., «Mediocres domos et humiles habeant frats nostri: Dominican legislation on architecture and architectural decoration in the 13th Century», *Journal of Society Architectural Historians*, XLVI, 4, 1987, pp. 194-407; MANSO PORTO, Carmen, *Arquitectura medieval de la Orden de Predicadores en Galicia*, Santiago de Compostela, 1994.

²⁵ Un análisis detallado de su significado en YARZA LUACES, Joaquín, *Clientes, promotores...*, op. cit., p. 18.

Don Celedonio Martínez de Suso prosigue la nómina en la promoción religiosa. Era un clérigo, beneficiado de Santa María, y en 1296, junto a su hermana, participa en la instalación de la comunidad de Santa Clara de Vitoria. Su contribución queda, sin embargo, confusa, la tradición le atribuye la fundación del convento, si bien otros datos ratifican el asentamiento de clarisas con anterioridad, relegando la implicación del religioso a la simple donación de unos terrenos para la comunidad²⁶. Y en este supuesto se le debe considerar asimismo patrón, pues las «Partidas» consignan la condición de tal para todo aquel que cede los terrenos. Que debió gozar de cierta consideración en el convento resulta evidente, su condición de benefactor le reporta el privilegio de asentar su sepultura en la primitiva iglesia, las noticias de fray Juan de Vitoria lo confirman: «Yacen en el coro bajo, donde hace poco ha estaban sus bultos»²⁷. Sin restos de la fábrica ni del encargo funerario desconecemos el modelo y la tipología del sepulcro, a buen seguro ejecutado en unas fechas inmediatas a 1296, inaugurando el modelo funerario de eclesiástico en la provincia.

El clérigo vitoriano ilustra un comportamiento para configurar un ámbito funerario apropiado y propiciatorio, registrando una de las conductas más habituales en la Edad Media, o al menos de las que mayor número de testimonios nos han llegado, donde un personaje favorece a una institución religiosa y como contraprestación adquiere el beneficio de sepultarse en el interior del recinto eclesiástico, para el que suele elegir un sepulcro más o menos significativo, dependiendo de la iniciativa individual.

A la par denuncia la popularidad de los conventuales y su preferencia a la hora de asentar el reposo definitivo. Denota la temprana recepción de las nuevas órdenes en Vitoria y especialmente la ascendencia de la femenina de Santa Clara, ligada a su condición urbana y a la veneración por los santos de reciente canonización en una fervorosa atracción que inunda Europa²⁸. En cuanto al ideario del patronato de Martínez de Suso, presumiblemente, su intención funeraria dirige y condiciona sus donaciones hacia la orden siguiendo un proceder bastante generalizado²⁹.

La actividad de don Fernán Ruiz de Gaona supone el caso más sobresaliente de la promoción artística protagonizada por un religioso, su patronato se materializa en la parroquia de Santa Cruz de Campezo. Su actitud rompe con la tradicionalmente

²⁶ ORTE JIMÉNEZ, M.^a Carmen, «Estudio socioeconómico de los conventos de religiosas en Álava (s. XII al XVI)», *La Formación de Álava. 650 aniversario del Pacto de Arriaga (1332-1982)*, Vitoria, 1982, p. 817, no admite la fundación del religioso; VIDAURRAZAGA, José Luis, *Nobiliario alavés de fray Juan de Vitoria*, Bilbao, 1976, p. 209, primero los presenta como fundadores y luego limita su participación a la donación del terreno; LANDAZURI ROMARATE, José Joaquín, *Historia civil, eclesiástica, política y legislativa de la M. N. y M. L. Ciudad de Vitoria*, Madrid, 1780, cap. XXI. Se aportan algunos datos en LAHOZ GUTIÉRREZ, M.^a Lucía, *Sobre enterramiento...*, op. cit., p. 183.

²⁷ VIDAURRAZAGA, José Luis, *Nobiliario...*, op. cit., p. 209.

²⁸ El alcance y proyección de las clarisas en Vitoria parece indudable; presumiblemente, su temprano asentamiento favorece dicha ascendencia, llega a superar con mucho a la orden dominica, que hasta el siglo XVI no se establece en la ciudad. Preeminencia que, por otra parte, coincide con otras zonas, como, por ejemplo, Galicia, vid. RODRÍGUEZ TÚNEZ, C. C., y Díez Tie, M., «La mujer gallega y los conventos dominicos (s. XIV y XV). Aproximación documental e iconográfica», *Las mujeres en el cristianismo medieval*, Madrid, 1989, p. 308.

²⁹ Un análisis de estos comportamientos, en LAHOZ GUTIÉRREZ, M.^a Lucía, *Sobre enterramientos...*, op. cit., a los que remitimos para no repetir.

escasa iniciativa clerical y la mínima proyección de sus empresas, habitual en el arte de la provincia, como se ha dicho. Don Fernán Ruiz de Gaona se perfila como uno de los más ilustres promotores del gótico en Álava, por otra parte bastante falto de figuras de este tipo. Desempeña el cargo de arcediano en la catedral de Calahorra, que combina con una destacada actividad política³⁰. Fiel siempre a Alfonso XI, participa con el monarca o como su representante en la resolución de algunos problemas. Desde el punto de vista económico, se presenta como un potentado, y como ha señalado Portilla, «el prestigio y el poder de la familia en parte se debe a la tarea del arcediano»³¹.

Las obras por él financiadas nos hablan, sin embargo, de sus gustos y sus preferencias artísticas³². Su patronazgo se focaliza en la citada parroquia³³. Por su testamento sabemos que costea las techumbres, las cubiertas son de bóvedas sexpartitas con sus escudos y los del monarca castellano campeando en las claves³⁴. Este encargo, sin ignorar la connotación de benefactor de la fábrica de su parroquia, obedece —en cierto modo— a la intención de acondicionarse un ámbito funerario apropiado y se completa con su sepulcro. Ambas pertenecen al mismo programa funerario regido por el individualismo en un intento de perpetuar su fama, de exaltación personal y de su linaje, que, por otra parte, es común y decide la mayor parte de la actividad artística de la Baja Edad Media.

También encontramos una tribuna, a la manera de galería, próxima a la cabecera y abierta al presbiterio y a la nave, se trata de una capilla particular de la familia, como la tradición recoge; sospecho que su realización se debe a don Fernán Ruiz de Gaona, pues sus elementos arquitectónicos y las formas estilísticas delatan una ejecución coetánea al prelado³⁵, si bien carecemos de una base documental que lo ratifique. Su testamento sólo confirma su implicación en las bóvedas y en el sepulcro, aunque tal vez no se aluda a la tribuna por estar ya ultimada en el momento de testar en 1350³⁶.

³⁰ Sobre la figura del arcediano, una síntesis de los datos existentes y de su figura, en LAHOZ GUTIÉRREZ, M.ª Lucía, «El sepulcro de don Fernán Ruiz de Gaona y la iconografía de exequias en el gótico en Álava», *Revista de Investigación y Cultura Sancho el Sabio*, n.º 3, 1993, pp. 209-210. También puede consultarse PORTILLA VITORIA, Micaela, «Cofrades de Álava en 1332», *La Formación de Álava, op. cit.*, pp. 357-361; ÍDEM, «Cofradía de Álava y sus cofrades en la última Junta de Arriaga en 1332», *Historia del pueblo vasco*, T. I, San Sebastián, 1978, p. 62.

³¹ PORTILLA VITORIA, Micaela, *Cofrades de Álava, op. cit.*, p. 360.

³² El arcediano contaba, asimismo, con una serie de posesiones arquitectónicas diseminadas por otras poblaciones alavesas; dado que la implicación personal no es muy decisiva y obedecen a unas necesidades funcionales evidentes, hemos preferido omitirlas. Se da detallada cuenta de ellas en PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa, *Torres y casas fuertes*, Vitoria, 1978, p. 62.

³³ A la hora de hablar de patronazgo lo aplicamos para definir el conjunto de obras por él patrocinadas, despojado del sentido y la connotación de superioridad y de ayuda de superior a inferior y de patrono a artista que su acepción correcta le correspondía, como señala el profesor Yarza. Para un análisis preciso de los términos véase YARZA LUACES, Joaquín, *Clientes y mecenas...*, *op. cit.*, p. 18.

³⁴ Las claves pueden verse en PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa, *Torres y casas fuertes, op. cit.*, fig. 329.

³⁵ Para la tribuna véase AA.VV., *Catálogo de monumentos nacionales de Euskadi, Álava*, T. I, Bilbao, 1984, alzado fig., p. 60, y fig., p. 63.

³⁶ El testamento de Ruiz de Gaona A. C. de Calahorra, leg. 771, n.º 6.

El sepulcro ocupó el presbiterio, el religioso «ordenaba ser enterrado en el presbiterio, delante de la reja donde se ofrece»³⁷. Su programa iconográfico está presidido por el yacente, que pudiéramos registrar como donante³⁸. Se acompaña de unos angelillos apostados en las esquinas, que le imprimen la condición litúrgica. Así, el arcediano, ataviado con la indumentaria correspondiente a su dignidad religiosa, queda dispuesto en el lecho de parada para el oficio litúrgico del «Corpore insepultum». En un lado largo se fija un apostolado y la narración de las exequias completa el otro. Pero se insiste más en el ámbito público —con numerosos asistentes, testimonio de su prestigio social— y en la representación del propio funeral, donde el protagonismo del estamento religioso subraya la importancia del muerto. Como señala Duby, «el arte funerario del siglo XIV tenía como meta esencial representar el espectáculo de la muerte y eternizar la representación sagrada que se había desarrollado alrededor del cadáver»³⁹. Y así, la narración no relata un suceso lejano, sino que, al perpetuar la celebración litúrgica, conmemora su inmediatez, muda el tiempo pasado del acontecimiento por rabioso presente, nada mejor para impedir el olvido y alimentar la memoria y recuerdo del religioso entre los parroquianos de Santa Cruz de Campezo. Por otra parte, en el lado corto de la cabecera, precisamente el dispuesto hacia los fieles, se labra el emblema heráldico del arcediano, flanqueando las insignias de la monarquía, que pregonan la proyección social del finado. Además, esta imagen «honorífica» se combina y completa con la citada heráldica en las claves de las bóvedas, exactamente con aquella que se dispone sobre el sepulcro, lo que no podía resultar más oportuno para enfatizar el prestigio de don Fernán. El objeto de todo el programa no es otro que mostrar al pueblo al difunto en su gloria, y la imagería funeraria pretende igualmente prolongar la eficacia de esa liturgia⁴⁰. Todo se incluye dentro de una política de prestigio que procura ensalzar la figura del arcediano. En su ejecución se detectan dos manos y algunos ecos remiten al foco aragonés, que daba la biografía del patrón no extraña en absoluto⁴¹.

La implicación personal de don Fernán Ruiz de Gaona responde al modelo más generalizado del patrocinio gótico en Álava, al igual que se registra en otros focos, pues las disposiciones artísticas del siglo XIV se enfocaron hacia la pompa funeraria, empleada con carácter de distintivo social. Todo obedece a una política de prestigio. Además, estadísticamente el cometido funerario en Álava exclusiviza el patronato artístico individual de esta época. Aun con las dudas que plantea, significativa resulta la peculiaridad de la capilla en alto, a la manera de tribuna, de reconocidas connotaciones elitistas en su origen, destacando por su preeminencia espacial y la dignificación otorgada al patrón y sus descendientes, que desde allí presidían las celebraciones. Afortunadamente, el sepulcro, a pesar de sus desplazamientos, nos ha llegado íntegro; sin ningún género de dudas es la obra que acapara la atención de

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Como ha señalado ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *La Seu Vella...*, op. cit., p. 86, «La iconografía del donant. Evidentement, totes les figures jacentes que presideixen els sepulcres conservats a la Se, poden ser registrades en aquest capítol.»

³⁹ DUBY, George, *La Europa de las catedrales*, Madrid, 19, p. 314.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Vid.* nota 30.

su promotor, como testimonio el nivel ejecutivo alcanzado y la riqueza de su programa iconográfico, hasta el punto de constituir un «unicum» en el gótico de Álava, al menos entre lo que nos ha llegado ⁴².

De nuevo en Vitoria, completa el encargo funerario el sepulcro del chantre don Nicolás de Soto, custodiado en la basílica de San Vicente. De lo conservado es el único sarcófago vitoriano debido a la iniciativa de un religioso, que ratifica la escasa proyección de este estamento como promotor artístico. El titular pertenecía a la familia de los Sotos, una de las más poderosas de la ciudad. Desempeñó los cargos de chantre y arcediano de Armentia; sin embargo, a la hora de establecer su sepultura prefiere hacerlo en la parroquia a la que correspondía su linaje ⁴³.

El monumento sigue una tipología habitual con el yacente caracterizado conforme a su dignidad eclesiástica. Unos angelillos apostados en la cabecera le convierten en un yacente de tradición litúrgica, por utilizar la terminología acuñada por Panofsky. Una lápida, recorrida por una inscripción, le identifica; en sus esquinas, apostado el Tetramorfos, singular ejemplo en el arte funerario gótico alavés, cuyo modelo remite a la catedral de Burgos. Destaca especialmente por ser el primer monumento sepulcral de la escultura gótica alavesa fechado con seguridad, 1349 ⁴⁴. La implicación del chantre no va más allá del encargo del propio sepulcro, y más que como religiosos actúan como individuos animados por el deseo de ostentación personal, si bien la proyección y el logro de estas metas corresponde a la categoría del cliente. En este caso se patrocina una obra digna, pero sin más, el proyecto del chantre armentense está falto de grandes logros artísticos.

Continúa la promoción religiosa en la época que nos ocupa don Martín Ortiz de Urbina, arcediano de Cuartango. El conjunto se emplaza en la iglesia de San Pedro de Urbina, propiedad de los señores de la Torre ⁴⁵. Estamos de nuevo ante un encargo artístico que se materializa en un sepulcro. El monumento proyectado es de carácter arquitectónico, su caso exclusiviza esta tipología entre los costeados por un eclesiástico, si bien ha de apuntarse que el carácter arquitectónico no es modelo habitual en el gótico alavés.

El yacente, representado conforme a su dignidad, sigue la estética borgoñona, pero derivada de algunos sepulcros clericales de la catedral de Burgos ⁴⁶. Y nada extraño que así sea, dada la integración y proximidad a la seo castellana, él mismo desempeña el cargo de arcediano de Valpuesta, sin olvidar la extraordinaria proyección del foco

⁴² Para el conjunto véase LAHOZ GUTIÉRREZ, M.ª Lucía, *El sepulcro...*, op. cit., pp. 209-225.

⁴³ Se sabe por las noticias de fray Juan de Vitoria, op. cit., que era una de las familias más poderosas de ciudad, que estaban instalados en el Portal de la Zapatería y a la entrada de la Cuchillería.

⁴⁴ Unas consideraciones del conjunto, recientemente restaurado, en LAHOZ GUTIÉRREZ, M.ª Lucía, «Sepulcro del chantre don Nicolás de Soto», *Restauración del sepulcro de don Nicolás de Soto. Iglesia de San Vicente Mártir. Vitoria*, en *Catálogo de la exposición*, Vitoria, 1994, pp. 7-9.

⁴⁵ Estamos ante un tipo de patronato, en este caso no artístico, sino religioso. Se trata de una práctica ordinaria en la Edad Media en el País Vasco, donde el señor funda una iglesia y se constituye su patrón, nombra a los clérigos y recibe los diezmos. Para una primera aproximación véase GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, y otros, *Vizcaya en la Edad Media*, San Sebastián, T. III, pp. 208 y ss. Para el caso alavés vid. PORTILLA VITORIA, Micaela, *Torres y casas fuertes*, op. cit., p. 85.

⁴⁶ Sobre la obra, LAHOZ GUTIÉRREZ, M.ª Lucía, *Escultura funeraria gótica en Álava*, Capítulo Urbina de Basabe, Vitoria, 1996.

burgalés. En la lápida se lee: «ESTA OBRA FIZO FAZER MIN ORTIS DORVINA ARCHIPESTRE DE QUARTANGO A SERVICIO DE DIOS E DE SEÑOR SAN PEDRO DORVINA E HONOR DE SU PADRE E SUYO EL AÑO MILL E CCCC E VIII AÑOS DEO GRAS.» La inscripción detalla el nombre del comitente y sus motivaciones, y nótese cómo aborda una de las variantes más frecuentes de patronazgo, pues, como señala Yarza, «raro es el que prepara su capilla funeraria y no piensa en sus herederos o comienza por sus propios padres»⁴⁷. Su actitud denota una situación bastante frecuente, donde se recurre al foco más destacado para contratar una obra artística, que en este caso viene favorecido por la proximidad y las relaciones de dependencia con dicho centro.

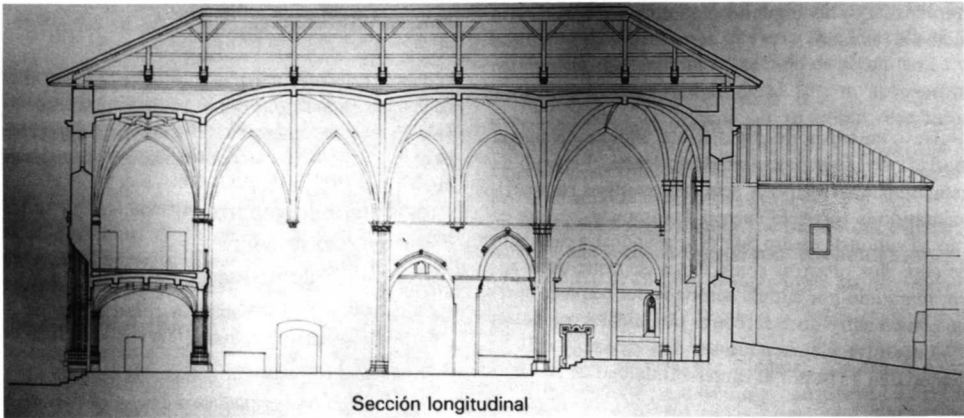
Y la iniciativa eclesiástica se cierra con el encargo funerario del clérigo don Martín García. Se trata de un sepulcro actualmente recogido en la ermita de San Martín de Cripán. La pieza, bastante torpe y tardía, debió ejecutarse en los inicios del XVI, aunque presenta una epigrafía de fines de XV. Más que por la envergadura de su empresa, que no supera los mínimos, la obra reviste interés por ser la excepción de escultura funeraria medieval de La Rioja alavesa. Este ejemplar exclusiviza la iniciativa personal de la zona, donde la demanda de empresas colectivas acaparará la totalidad de la actividad artística, ya sea en un gótico clásico –Santa María de los Reyes de Laguardia–, ya sea hispanoflamenco –Leza, Oyón, etc.–. La lápida identifica al finado, pero testimonia asimismo su condición de benefactor de un hospital, que en modo alguno es gratuito, pues su sentido expiatorio es evidente, expuesto como práctica de la caridad del finado que le ayude a conseguir un juicio favorable⁴⁸.

Estas figuras completan la nómina de personajes eclesiásticos que generan un encargo artístico en la provincia. La mayoría, exceptuando al prior dominico, responden a la iniciativa particular, y la demanda funeraria vehicula la totalidad del encargo. Como se había apuntado, la falta de grandes dignidades religiosas y la particular organización eclesiástica dilucida la escasa proyección de sus empresas. Su distribución por el territorio alavés obedece más a razones personales que a otra cosa, siendo los lugares de origen los que acaparan las atenciones a la hora de establecer el recinto y ámbito sepulcral. «En una época en que la tierra y condición social estaban íntimamente ligadas, era natural buscar la sepultura en el propio territorio para esperar allí la resurrección final»⁴⁹. Con la salvedad del patronato del arcediano de Calahorra, estamos ante una producción que pudiera considerarse de inercia, en la medida que se limitan, con mejor o peor fortuna, a copiar o demandar tipos muy generalizados. La incidencia personal en el proyecto sepulcral es mínima. La excepción, como hemos dicho, la constituye el clérigo calagurritano que patrocina el proyecto narrativo más rico del arte funerario gótico en Álava, como corresponde a la envergadura religiosa y política del patrocinador. El único que en el sentido estricto del término puede considerarse así, donde el cometido de calidad y propaganda que informa sus empresas es notorio.

⁴⁷ YARZA LUACES, Joaquín, *Promotores...*, op. cit., p. 41.

⁴⁸ Para los problemas que plantea y un análisis más detallado de la pieza, en LAHOZ GUTIÉRREZ, M.^a Lucía, *Escultura funeraria gótica en Álava*, op. cit.

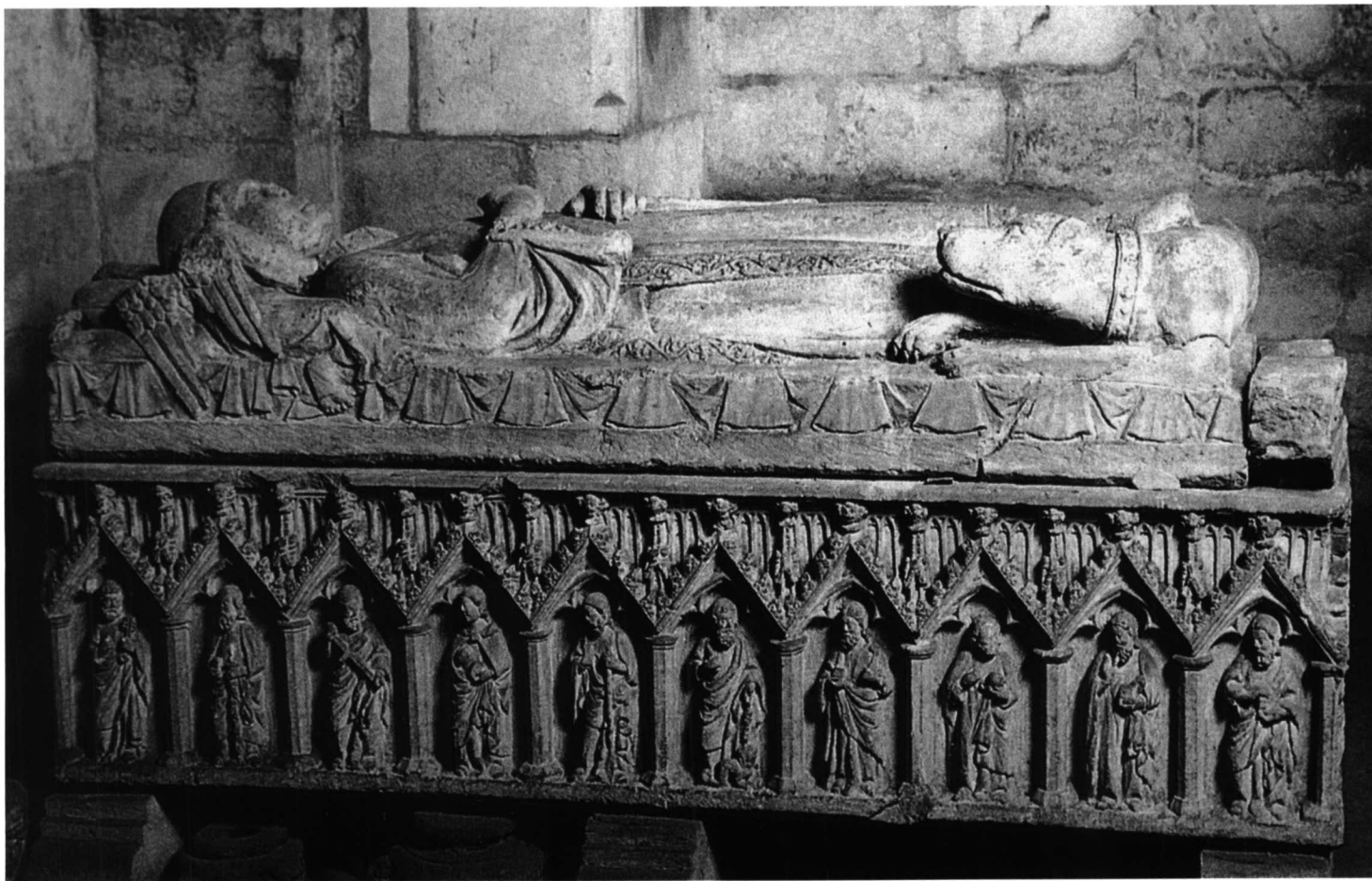
⁴⁹ BOASE, *a Baja Edad Media*, dirigida por Evans, 1968, pp. 242-4.



LÁM. 1. *Sección y alzado del templo de Santa Cruz de Campezo.*



LÁM. 2. *Heráldica de las claves, donde se combinan el emblema real con el del arcediano.*



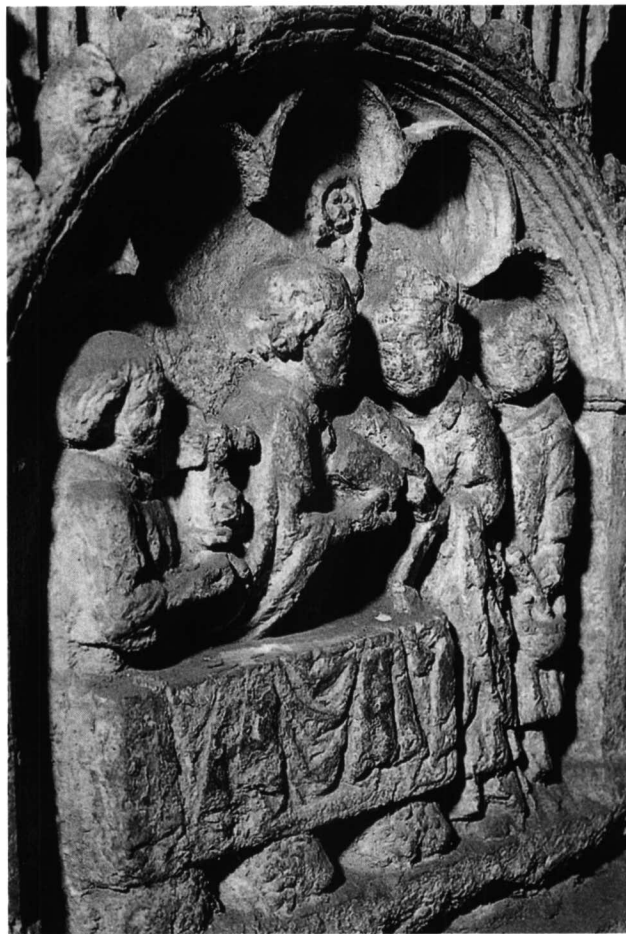
LÁM. 3. *Sepulcro de Ruiz de Gaona.*



LÁM. 4. *Detalle del relieve sarcofario con la escena del cortejo.*



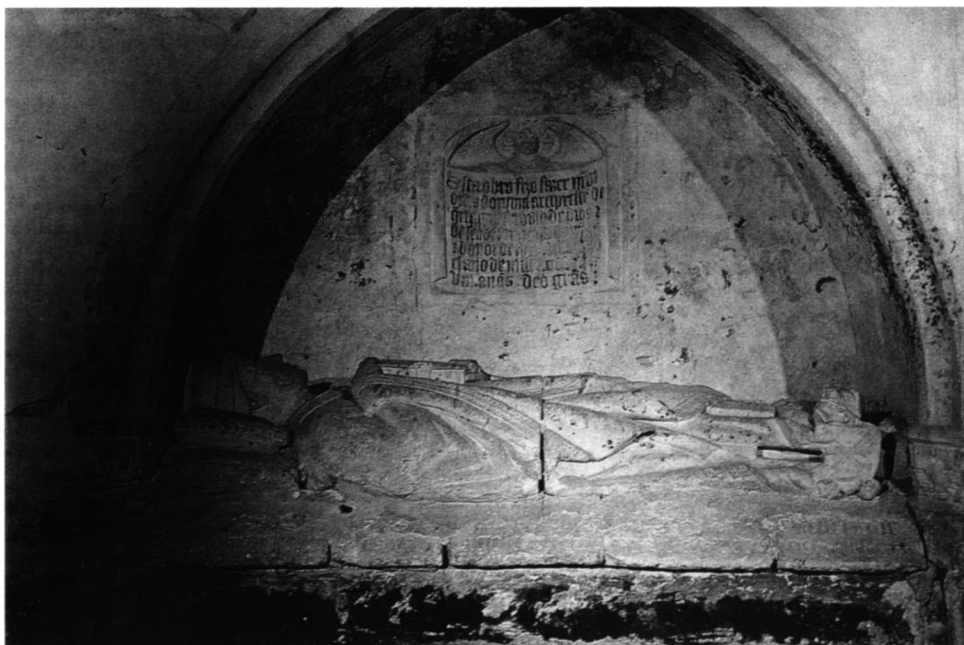
LÁM. 6. *Heráldica del sepulcro.*



LÁM. 5. *Detalle del funeral tallado en la yacija.*



LÁM. 7. *Conjunto de Urbina de Basabe.*



LÁM. 8. *Sepulcro de Ortiz de Urbina.*



LÁM. 9. *Sepulcro del Chantre Nicolás. Parroquia de San Vicente, Vitoria.*



LÁM. 10. *Sepulcro de un clérigo en Cripán, Rioja Alavesa.*